

«ME PERDONNE MIO MAL SCHRITTO»

L'ITALIANO DELLE LETTERE DI JAN BRUEGHEL I
A FEDERICO BORROMEO ED ERCOLE BIANCHI (1596-1624)*Rosa Argenziano*

Tra le opere di vari artisti fiamminghi esposte nella VII sala della Pinacoteca Ambrosiana di Milano, appartenute alla collezione personale del cardinale Federico Borromeo,¹ colpisce senz'altro il *Vaso di fiori con gioiello, monete, conchiglie* di Jan Brueghel il Vecchio,² con le sue oltre cento specie floreali dipinte in pochissimi centimetri di rame. A propo-

¹ Notoriamente grande estimatore dell'arte fiamminga. Per un approfondimento sul tema, inerente il legame inscindibile tra arte e riforma cattolica nella concezione di Federico Borromeo, si rimanda a PAMELA JONES, *Federico Borromeo e l'Ambrosiana: arte e riforma cattolica*, Milano, Vita e pensiero, 1997 (I ed. 1993).

² Noto come Brueghel dei Velluti, membro di una delle più rinomate famiglie di pittori che influenzarono l'arte europea tra XVI e XVIII secolo (cfr. *La dinastia dei Brueghel*, a cura di Sergio Gaddi e Doron J. Lurie, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2012). Per le notizie sulla vita e l'attività artistica di Jan Brueghel il Vecchio si vedano almeno MARC EEMANS, *Breughel de Velours*, Bruxelles, Éditions Meddens, 1964 e, da ultimo, KLAUS ERTZ - CHRISTA NITZE ERTZ, *Jan Brueghel der Ältere: Kritischer Katalog der Gemälde*, 4 voll., Lingen, Luca Verlag, 2008-2010.

sito di questo suo dipinto, il fiammingo scriveva a Borromeo il 14 aprile 1606, nel suo particolarissimo italiano:

sensa ordine | ho principiata et destinato a vs Jlsmo: una Massa de vario fiori | gli quali reucerani molto. molto bello: tanta per le naturallezza | comme ancho delle bellesza et rarita de vario fiori in questa parto | alcuni inconita et non peiu visto: per quella io son stata a Brussella | per retrare alcuni fiori del natural: che non si troue in Anuersa | vs Jllsno. sarra maruaigliato in detta opera.³

Il 25 agosto dello stesso anno Brueghel arrivò quasi a sfidare il cardinale: «sotti i fiori ha fatta una Gioia con manefatura de medaiglie con rarita del maro metta poi vs Jlls^{no}. per Judicare si le fiori non passeno ori et gioii». ⁴ La provocazione venne accolta da Borromeo, che fece stimare da un gioielliere di Milano il valore ipotetico di un prezioso identico a quello dipinto da Brueghel di fronte al vaso di fiori e proprio quella fu la somma che gli pagò.⁵

Le due lettere del 1606 appartengono a un ampio *corpus* epistolare conservato presso la Biblioteca Ambrosiana di Milano, noto da tempo

³ Ms. G 251a inf., c. 228r della Biblioteca Ambrosiana [Ambr.]. In questo caso, come per ogni citazione dai mss. dell'Ambrosiana, si offre una trascrizione diplomatica. Mi limiterò solo a sciogliere tra tonde le abbreviazioni non immediatamente riconoscibili.

⁴ Ambr. G 195 inf., c. 12r.

⁵ Il celebre episodio è ricordato da Rivola nella sua biografia del cardinale per porre enfasi sulla magnanimità di colui che «non ebbe mai un minimo affetto a danari» (FRANCESCO RIVOLA, *Vita di Federico Borromeo cardinale del titolo di Santa Maria degli angeli, ed arcivescovo di Milano compilata da Francesco Rivola sacerdote milanese*, in Milano, per Dioniso Gariboldi, 1656, pp. 713-14).

agli storici dell'arte:⁶ settantasette lettere, tutte in lingua italiana, inviate da Brueghel a Milano tra il 10 ottobre 1596 e il 5 luglio 1624 e pubblicate nel 1868 dal dottore dell'Ambrosiana Giovanni Crivelli.⁷

Di queste lettere, solo ventidue sono indirizzate a Federico Borromeo, che divenne amico e committente di Brueghel intorno al 1593, durante la tappa romana del viaggio di formazione in Italia del pittore, a quel tempo imprescindibile per gli artisti europei.⁸ Dopo averlo accolto nella sua famiglia a Palazzo Vercelli, Borromeo volle Brueghel con sé a Milano a seguito dell'investitura arcivescovile. La corrispondenza tra i due iniziò dal momento della loro separazione, nel 1596, quando Brueghel tornò nella sua casa di Anversa, continuando però a eseguire dipinti per il cardinale. Quasi tutte le altre lettere italiane del pittore vedono come destinatario il collezionista e mercante d'arte Ercole Bianchi (1576 ca-1636),⁹ al quale Brueghel inizia a scrivere dal 1°

⁶ Merita senza dubbio menzione la monografia di STEFANIA BEDONI, *Jan Brueghel in Italia e il collezionismo del Seicento*, Firenze, s.e. [Rotoffset], 1983, ancor oggi capitale per chiunque s'interessi della corrispondenza dell'Ambrosiana.

⁷ GIOVANNI CRIVELLI, *Giovanni Brueghel pittor fiammingo o sue lettere e quadretti esistenti presso l'Ambrosiana*, Milano, Tipografia e Libreria Arcivescovile, 1868.

⁸ Brueghel era stato dapprima a Napoli, dov'era rimasto per circa un anno, fino al 1591-92. La bibliografia sul viaggio degli artisti in Italia è molto vasta, per cui rimando quanto meno ai capitali lavori di NICOLE DACOS, *Roma quanta fuit. Tre pittori fiamminghi nella Domus aurea*, Roma, Donzelli, 1991 ed EAD., *Viaggio a Roma. I pittori europei nel Cinquecento*, Milano, Jaca Book, 2012, e al volume collettaneo *I fiamminghi e l'Italia. Pittori italiani e fiamminghi dal XV al XVIII secolo*, Venezia, Arte veneta, 1951.

⁹ Della nobile famiglia Bianchi di Velate, figlio di Giovanni Battista e Caterina Figino (sorella del pittore Ambrogio, di cui ereditò numerosi quadri). Poiché si cimentò in attività commerciali che lo spinsero fin nelle Fiandre, da dove arrivò praticamente a controllare il mercato dei pittori fiamminghi a Milano, il Bianchi perse il titolo nobiliare paterno. Per le notizie intorno a Ercole Bianchi si veda il recente lavoro di MARIO COMINCINI, *Jan Brueghel accanto a Figino: la quadreria di Ercole Bianchi*, Corbetta, In curia picta, 2010.

febbraio 1608, data a partire dalla quale si diradano invece le lettere per il cardinale.¹⁰ La conoscenza col Bianchi deve essere avvenuta qualche anno prima e probabilmente ad Anversa, dove il Bianchi si recava spesso per fini commerciali,¹¹ come attesta la lettera a Borromeo del 25 agosto 1606, già ricordata in apertura. Qui, per la prima volta il fiammingo menziona il signor «Herculi Bianco», dicendo di avergli consegnato personalmente il «quadro deli fiori» (*Vaso di fiori con gioiello, monete e conchiglie*) e la «prossession» (*Processione col Santissimo Sacramento*).¹² Il Bianchi fu l'intermediario di Brueghel nelle sue trattative con il cardinale Borromeo e altri committenti milanesi come il conte Giovanni Borromeo, nipote del cardinale,¹³ e altri nobili appassionati d'arte fiamminga (Francesco Melzi, Guido Mazenta, il fratello di un non meglio identificato conte Maurizio), i cui nomi ricorrono sovente nelle lettere del pittore.¹⁴

¹⁰ Mentre le lettere a Borromeo sono sparse in più faldoni dell'Ambrosiana, quelle al Bianchi sono raccolte in un unico codice (Ambr. G 280 inf). Riporto per esteso la segnatura di tutte le lettere di Brueghel in Appendice.

¹¹ Bianchi si recava spesso nelle Fiandre. La sua prima partenza è documentata da un atto notarile del 1591, quando cioè doveva avere all'incirca quindici anni, e sempre nelle Fiandre risiedette tra il 1593 e il 1594 (cfr. COMINCINI, *Jan Brueghel accanto a Figino*, p. 70).

¹² Entrambe le tele sono nella sala VII della Pinacoteca Ambrosiana. Per una rassegna completa dei dipinti fiamminghi dell'Ambrosiana, cfr. MARCO NAVONI - ALBERTO ROCCA, *La Pinacoteca ambrosiana*, Novara, De Agostini, 2013, pp. 108-29 e *Pinacoteca Ambrosiana*, a cura di Bert W. Meijer, Marco Rossi e Alessandro Rovetta, 6 voll., Milano, Electa - Intesa, 2005-2010, II. *Dipinti dalla metà del Cinquecento alla metà del Seicento*, 2006, pp. 74-99.

¹³ Al quale è indirizzata una lettera del carteggio relativa alle trattative per un *Paradiso terrestre* (lettera n° 35).

¹⁴ Ricordiamo che il Bianchi non fu semplicemente negoziatore per Brueghel, che realizzò per lui diverse opere tra le quali spicca una serie di *Quattro Elementi* del tutto analoga a quella per il cardinale.

Purtroppo, non possediamo le risposte del cardinale né quelle del Bianchi, che non sono mai state reperite.¹⁵

Finora, gli storici della lingua non si sono dedicati alle lettere di Brueghel,¹⁶ che essendo scritte tutte in lingua italiana possono offrire un nuovo tassello agli studi relativi all'eteroglossia e costituiscono una preziosa fonte d'indagine sui contatti linguistici tra i Paesi Bassi e l'Italia tra Cinque e Seicento. Le Fiandre, terre di scambi commerciali e culturali, erano del resto territorio strutturalmente plurilingue già nel Quattro-Cinquecento, quando si configuravano come vero e proprio

melting pot avant la lettre in cui coesistevano e interferivano fra loro [...] i dialetti fiamminghi della gente comune, il francese degli ambienti della corte borgognona e di gran parte della nobiltà, ed inoltre, fra le varie lingue straniere, l'italiano e lo spagnolo delle comunità di commercianti presenti soprattutto nei porti di Brugge e di Anversa.¹⁷

Tra Cinque e Seicento, apparvero i primi manuali per l'apprendimento dell'italiano destinati ai neerlandofoni, in genere frasari bilingui sfruttati soprattutto negli ambienti mercantili, affiancati tuttavia presto da vere e proprie grammatiche d'italiano. Dapprima per lo più in latino o in francese, fino alla pubblicazione della prima grammatica ita-

¹⁵ Fanno eccezione tre minute del cardinale in possesso dell'Archivio Borromeo dell'Isola Bella, due del 1616 e una del 1620, segnalatemi dall'archivista dottor Alessandro Pisoni, che ringrazio.

¹⁶ Oggetto della mia tesi di dottorato in Storia della lingua e della letteratura italiana (tutor Gabriella Cartago), discussa il 15 marzo 2016 presso l'Università degli Studi di Milano.

¹⁷ SERGE VANVOLTSEM, *I primi manuali e dizionari di italiano per neerlandofoni*, in "La lingua italiana", 3 (2007), pp. 33-44: 33.

liana in neerlandese, uscita ad Amsterdam nel 1672.¹⁸ Ovviamente, prescindendo da manuali e grammatiche, per gli artisti il contatto con la lingua italiana era garantito soprattutto dalla tradizione del viaggio di formazione in Italia. Come ricorda lo stesso Brueghel, in una lettera al Bianchi del 1 agosto 1608, erano molti i suoi connazionali che si recavano in Italia per perfezionare la propria arte:

vs ferrei meiglio farra Seruire dalcuni giouini che | vengeno del paiesi
per vedere Jtalia: gli olandesi | fano piu proffession comme se uede: in
roma e venetia | sone assai de nostra fiamengi che desidarebbeno simile
| occasio per auiso. (X)¹⁹

Tra le svariate testimonianze della familiarità degli artisti fiamminghi con l'italiano risaltano senz'altro, per mole e qualità linguistica, le duecento lettere italiane di Rubens, uno «straordinario esempio di uso dell'italiano a livello internazionale».²⁰ A colpire non sono solo l'eleganza e la scioltezza espressiva esibite dall'italiano di Rubens, ma soprattutto il fatto che la scelta del codice eteroglotto sia svincolata dalla necessità pratica e avvenga anche con destinatari non italiani.²¹

¹⁸ L'*Italiaansche Spraakkonst* di Lodewijk Meijer, per cui cfr. VANVOLSEM, *I primi manuali*, pp. 35-40; ID., *A tavola con Lodewijk Meijer. Riflessioni linguistiche sull'Italiaansche Spraakkonst, 1672*, in "Incontri: rivista Europea di Studi Italiani", 1 (2001), pp. 27-35 e HARRO STAMMERJOHAN, *La lingua degli angeli: italianismo, italianismi e giudizi sulla lingua italiana*, Firenze - Siena, Accademia della Crusca - Università per stranieri di Siena, 2013, pp. 35-36.

¹⁹ D'ora in avanti citerò le lettere facendo riferimento alla numerazione (rispettosa dell'ordine cronologico) usata in Appendice.

²⁰ MATTEO MOTOLESE, *Italiano lingua delle arti. Un'avventura europea (1250-1650)*, Bologna, Il Mulino, 2012, p. 149.

²¹ Cfr. PETER PAUL RUBENS, *Lettere italiane*, a cura di Irene Cotta, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1987. Sull'italiano di Rubens cfr. MOTOLESE, *Italiano lingua delle arti*, pp. 170-82; VALENTINA RENZETTI, *La lingua delle lettere italiane di Ru-*

Il nome di Rubens si lega indissolubilmente all'epistolario di Brueghel, che in una lettera del 1622 al Bianchi dichiara: «mio segretario Rubens sta in francia. altramento io Haura scritto. al mio sig^r et p(ad)ron» (LXVI), rivelando così che l'amico e collaboratore nell'arte²² lo aiutò anche nella stesura delle sue lettere. Tramite una collazione con l'unica lettera autografa di Rubens al cardinale Borromeo conservata dalla Biblioteca Ambrosiana,²³ Crivelli rinvenne la mano dell'illustre pittore dietro circa la metà delle lettere del carteggio, a cominciare da quella al Bianchi del 7 ottobre 1610 (25).

Oltre a Rubens, occasionalmente Brueghel si rivolse anche ad altri segretari. Resta ad oggi ignoto l'estensore della lettera del 23 marzo 1621 al Bianchi (62), omessa dall'edizione Crivelli probabilmente perché extravagante rispetto alle trattative e discussioni intorno a quadri e opere d'arte che dominano nelle altre: Brueghel chiede al Bianchi di raccomandare a Borromeo un giovane fiammingo, Antonio Van den Perxe, che dopo aver ultimato gli studi in patria era partito per l'Italia per «pigliare la prattica et scienza della medicina et medicinare» e aveva bisogno d'aiuto per trovare una sistemazione in un ospedale o presso un dottore famoso. La lettera è menzionata invece da Bedoni, che la attribuisce però erroneamente a Rubens.²⁴

bens, tesi di laurea in Lettere Moderne, Roma, Università La Sapienza, rel. Luca Serianni, a.a. 1989-1990 e L. SERIANNI, Recensione a RUBENS, *Lettere italiane* (1987), in "Studi linguistici italiani", 15 (1989), pp. 273-76.

²² Cfr. ARIANE VAN SUCHTELEN - ANNE T. WOOLLETT, *Rubens and Brueghel: a working friendship*, Los Angeles, J. Paul Getty Trust, 2006.

²³ 8 giugno 1622, Ambr. G 236 inf., c. 105r. Anche nel 1616, in un poscritto autografo (alla lettera n° 50), Brueghel dava la medesima definizione di «secretario» per Rubens.

²⁴ Cfr. BEDONI, *Jan Brueghel in Italia*, p. 135.

Credo invece di essere riuscita a identificare altre tre mani presenti nel carteggio: dietro alla lettera a Borromeo del 3 aprile 1609 (18)²⁵ potrebbe infatti celarsi Philip Rubens, fratello di Pieter, artista umanista allievo di Lipsio e competente quanto se non più di Pieter in italiano; il riconoscimento è suggerito dalla coincidenza grafica con due lettere ad Annibale Chieppio stese da Philip in vece di Pieter nel 1606 e con una lettera autografa di Philip (in latino) al raffinato stampatore di Anversa Balthasar Morethus.²⁶

Il *ductus* e la calligrafia della lettera al Bianchi del 19 aprile 1613 (37)²⁷ sono risultate di fatto combacianti con quelli di una lettera autografa del Bianchi stesso a Borromeo del 23 novembre 1613,²⁸ tanto che la lettera del 19 aprile può quasi certamente dirsi una copia dell'originale di Brueghel eseguita personalmente dal Bianchi. Quanto alla mano delle lettere a Borromeo del 30 giugno e 7 dicembre 1623 (74 e 75) e del 5 luglio 1624 (77) e di quella al Bianchi del 17 maggio 1624 (76), direi che è evidente la coincidenza con quella del cognato di

²⁵ Che anche Crivelli notava essere «d'altra mano»: CRIVELLI, *Giovanni Brueghel pittor fiammingo*, p. 131.

²⁶ Le lettere al Chieppio, segretario di Stato del Duca di Mantova e amico di Pieter Paul Rubens, sono rispettivamente del 29 luglio e del 2 dicembre 1606, periodo durante il quale i fratelli Rubens dividevano la stessa abitazione a Roma. Gli originali sono conservati presso l'*Archivio Gonzaga* di Mantova, se ne dà una riproduzione nel *Codex Diplomaticus Rubenianus: Correspondance de Rubens et documents épistolaires concernant sa vie et ses oeuvres*, publié, traduits, annotés par Charles Ruelens et Max Rooses, 6 voll., Anvers, Veuve de Backer - Jos Maes - J.E. Buschmann, 1887-1909, I. 1600-1609, 1887, pp. 346-48 e pp. 354-57. La lettera al Moretus è del 23 giugno 1606 (Bibliothèque Royale di Bruxelles: ms. III/1483-8, anch'essa edita nel *Codex Diplomaticus*: I. 1600-1608, 1887, pp. 333-34).

²⁷ «È questa né di mano di Brueghel, né di Rubens, ma di tutt'altra e la sola fra tutte di questa mano» (CRIVELLI, *Giovanni Brueghel pittor fiammingo*, p. 202).

²⁸ Ambr. G 213 inf., c. 678r.

Brueghel, Ferdinand Van den Eijnden, come ha rivelato la collazione con una lettera autografa di questi a Borromeo, anch'essa in lingua italiana:²⁹ Van den Eijnden scrive da Anversa il 22 agosto 1625, dopo la morte di Brueghel, e annuncia di aver spedito alla volta di Roma un quadro di Pieter Brueghel il Vecchio che il pittore aveva lasciato in eredità al cardinale nel suo testamento.³⁰ Crivelli, pur trascrivendo la lettera di Van den Eijnden nel suo volume, non dice nulla circa la possibilità che il cognato di Brueghel abbia steso per lui le lettere del 1623-1624, limitandosi a constatare che dopo il 1622 subentrò a Rubens un nuovo segretario dall'identità sconosciuta.³¹

Sul totale delle lettere, dunque, quelle autografe sono poco più della metà, un dato che trova spiegazione principalmente nella padronanza precaria della nostra lingua da parte di Brueghel. Il pittore è conscio di scrivere in un italiano scorretto, al punto da chiamarlo *mal scritto* sin dalla prima lettera del corpus: «non ha uoluto manchar: per darle fastidio con questo mio mal schrito» (I), e pertanto, quando può, si rivolge

²⁹ Ambr. G 244 inf., c. 40r. Quella dei Van den Eijnden era una famiglia rinomata ad Anversa: Ferdinand, nato nel 1584, era un mercante e amatore d'arte che commerciò particolarmente con Roma, dove risiedeva il suo principale corrispondente fiammingo, Zacchée von Lippelloo. Era sposato con Suzanne de Jode, sorella della prima moglie di Brueghel, Elizabeth. Alla morte della moglie, nel 1626, Van den Eijnden si trasferì a Roma e lì morì nel 1630. Cfr. BEDONI, *Jan Brueghel in Italia*, pp. 22-23.

³⁰ Si tratta del *Cristo e l'adultera*. Secondo Rivola, il cardinale ne tenne una copia (perduta) e rispedì l'originale ad Anversa corredandolo dapprima di una cornice d'avorio. Parrebbe confermare questa ipotesi una lettera del figlio di Brueghel, Jan II, a Borromeo, del 1627, per la quale cfr. ROSA ARGENZIANO, *Sulle tracce dell'italiano oltre confine: tre lettere di Jan Brueghel il Giovane a Federico Borromeo*, in *Italiani di Milano. Studi in onore di Silvia Morgana*, a cura di Massimo Prada e Giuseppe Sergio, Milano, Ledizioni, 2017, pp. 243-53: 247-49, in particolare n. 29. Il dipinto, un tempo nella collezione Seilern, fu rubato dalle Courtauld Institute Galleries nel 1982. Cfr. JONES, *Federico Borromeo e l'Ambrosiana*, p. 244.

³¹ Cfr. CRIVELLI, *Giovanni Brueghel pittor fiammingo*, p. 331 e p. 342.

a qualcuno di più abile di lui nella comunicazione con Borromeo e Bianchi. Quando scrive di proprio pugno, Brueghel sente l'esigenza di scusarsi del suo cattivo italiano, ricorrendo a una formula di *captatio indulgentiae* che si ripete di fatto identica a sé stessa, con diverse rese grafiche, e in cui la richiesta è sempre: «me perdonne mio mal schritto» (IV). Queste scuse ricorrono più spesso nelle lettere al cardinale,³² dato forse irrilevante, o forse no, ammettendo la possibilità – chi può dirlo? – che Brueghel conoscesse gli interessi linguistici di Borromeo e in particolare gli studi sul puro toscano trecentesco.³³

Nella lettera al Bianchi del 4 luglio 1609 (XX), il fiammingo accenna alla *grandissima fretta* (che diventa «fretto») con la quale ha dovuto scrivere, come a giustificare in tal modo la scarsa cura linguistica della propria scrittura. Tuttavia altrove, parlando sempre al Bianchi, ammette con più sincerità di avere innanzitutto poca familiarità con la scrittura *stricto sensu*: «Non vorrei chel poco scriuer mia: perla poca praticacho in quel mesteiro: causasse a vs qualche sospetto raffreddandoci lamicisia nostra» (XXX*).³⁴ Le difficoltà si fanno prevedibilmente ancor più grandi scrivendo in una lingua straniera, *impasse* linguistica che poteva addirittura determinare il ritardo nelle risposte del pittore: «si le risposta andau in lingua fiamengo. io non restaro tanto. per respiondere» (VII).

³² Sette volte (I, II, IV, VI, XI, XV, XXIII), contro le tre delle lettere al Bianchi (XIV, XX, LXV).

³³ Cfr. SILVIA MORGANA, *Gli studi di lingua di Federico Borromeo*, in "Studi linguistici italiani", 14 (1988), pp. 191-216.

³⁴ L'asterisco sta a indicare che la lettera è nella grafia di Brueghel, ma è probabile l'intervento, se non proprio la dettatura, di Rubens, come verrà specificato più avanti.

Anche se Brueghel doveva ragionevolmente avere dimestichezza con l'italiano ancor prima di giungere in Italia,³⁵ si può dunque escludere senza troppe esitazioni che l'apprendimento della L2 sia avvenuto tramite grammatica o in un qualsivoglia contesto scolastico, ipotesi che trova la sua piena conferma non solo nelle riflessioni metalinguistiche appena viste, ma soprattutto nell'analisi concreta degli autografi. Non si può infatti negare che le lettere di Brueghel siano davvero *mal scritte*, piene di sgrammaticature, errori e sviste specie nel settore ortografico e morfosintattico, dai contorni simili alle imprecisioni che caratterizzano l'italiano dei semicolti, scriventi se vogliamo accomunabili agli stranieri per la percezione dell'italiano come lingua altra, codice alternativo a quello naturalmente padroneggiato e privilegiato nelle comunicazioni più spontanee (il dialetto nell'un caso, la lingua madre nell'altro).³⁶

Le prime vistose incertezze del fiammingo si manifestano sul piano grafico, a partire da *lapsus* sui quali può effettivamente aver agito anche la fretta, o l'assenza di rilettura: scambi di grafemi consonantici, come *n* per *m*, frequente nelle abbreviazioni del titolo onorifico *Illustrissimo* («Jll^{no}/Jl^{no}» II, III, IV e *passim*), cadute di grafemi (*felicità* > «feicità» VI, *Anversa* > «Anuesa» XIII o «anursa» XXIII), omissioni della *b* indicatrice di velarità («fiamengi» X, «pocegiorne» XVI, «pittoresci» XXVI), o quella del verbo *avere* («me a fatte» IX, «vs a piaciuto» VII, «me adonnato» XXIII, ecc.). Alle cadute si accompagnano gli inseri-

³⁵ Perché era attivo in «quella piccola Londra» che era al tempo Anversa, «la prima piazza di commercio in Europa, e zeppa tutta come d'ogni merce così d'ogni gente e d'ogni lingua» (CRIVELLI, *Giovanni Brueghel pittor fiammingo*, p. 8).

³⁶ La vicinanza tra l'italiano popolare e le varietà d'apprendimento dell'italiano (sia di bambini nativi che di stranieri ai primi livelli), è accennata da Andrea Masini in *Elementi di linguistica italiana*, a cura di Ilaria Bonomi, A. Masini, S. Morgana e Mario Piotti, Roma, Carocci, 2011 (I ed. 2003), p. 51 e da RITA FRESU, *Scritture dei semicolti*, in *Storia dell'italiano scritto*, a cura di Giuseppe Antonelli, M. Motolese e Lorenzo Tomasini, 3 voll., Roma, Carocci, 2014, III. *Italiano dell'uso*, p. 211.

menti a sproposito («respiondere» VII, «obligatismo» XXVII, che forse dipende dalla confusione tra *obligatissimo* e *gratissimo*), e le iterazioni di parole («son son informato» V, «che che abbia fatta» LXIII, «Jo me metroua» VII). Di fronte a nessi consonantici complessi il pittore riduce («propia» XI) o raddoppia («persso» IX, «schrrito» XVI e «schrrtto» XX, ecc.)³⁷ e in altri casi scambia di posto le vocali («paralo» per *parola* XIV, «reciue» per *riceve* LXVI e così «reciuto» IV, IX e *passim*), forse per metatesi, particolarmente ricorrente nelle scritture più corrive e quotidiane e talvolta «dipendente da veri e propri errori di ricezione di un vocabolo, o da tendenze eufoniche più o meno saltuarie e latenti nella base di articolazione».³⁸

Sono molto comuni le concrezioni di articoli, preposizioni, clitici e segmentazioni erronee, che si possono sempre considerare «a metà strada tra errore grafico e “reinterpretazione” popolare»³⁹ come «a dimpire» (III), «Rafael dur bin» (VI), «prima vera» (IX), «i verna» (XI, *inverno*), ecc.

Quanto ai segni paragrafematici, l'accento è praticamente assente dalle lettere,⁴⁰ mentre il pittore si mostra più a proprio agio con l'apo-

³⁷ Esiti grafici che s'incontrano anche nei testi degli scriventi semicolti come tentativi di riprodurre graficamente il suono «medioforte». Cfr. PAOLO D'ACHILLE, *L'italiano dei semicolti*, in *Storia della lingua italiana*, a cura di L. Serianni e Pietro Trifone, 3 voll., Torino, Einaudi, 1994, II. *Scritto e parlato*, pp. 41-79: 67.

³⁸ CARLO BATTISTI, *Fonetica generale*, Milano, Libri di stampa, 2000 (I ed. 1938), p. 401. Per «reciue» si potrebbe però anche pensare a un'interferenza dello spagnolo *recibir*.

³⁹ S. MORGANA, *Contributo allo studio dell'italiano a Milano nel '500. Il libro di memorie di Giovan Battista Casali*, Milano, Fe.Va, 1984, p. 8.

⁴⁰ È correttamente inserito una sola volta per la congiunzione «però» (V), anche se il segno è così sbiadito da far dubitare sulla volontarietà del suo inserimento. Compare inoltre sul monosillabo *a* in «à posta» (LXIV*), però in una lettera per la quale è probabile dettatura o intervento di Rubens (che mostra una certa propensione ad ac-

strofo,⁴¹ che infatti usa correttamente in un discreto numero di occasioni («d'acettarle» II, «d'Agosto» III, «d'auer» VI, «d'ausare» X, «d'ellimenti» XXIV, ecc.), punto a favore del suo *mal scritto*. D'altra parte, l'uso del segno non è sistematico («Al ultimo» LXVI, «d agusto» X, «d anuersa» XI, XIV e *passim*, ecc.), né sempre opportuno («d'centi» V, «d'me» II, «d'fairle» XXII, «in hollandiae'fiandro» I, ecc.), anche con segmentazione impropria di parola («grand' e' stimo» I, «a'segura» XXVIII, «a'ura» XI per *avrà*).

Spostandoci in un livello intermedio tra grafia e fonetica, anche se i casi di geminate ben rappresentate sono numericamente consistenti, vi si contrappone una propensione pressoché equipollente della scrittura di Brueghel allo scempiamento («abandonaue» XI, «aqua» XX, «aui-sare» X, «auise» XXIV, «bisaria» II, «cita» XX, ecc.) e all'iperduplicazione («ammici» VI, «annimali» VIII, «bolloigni» V, «Cappitate» LXVI), errori che del resto fino almeno al Settecento resteranno comuni anche a scriventi italiani, semicolti e non.⁴² I raddoppiamenti della vibrante in alcuni futuri di III p.s. quali «darra» (XX e XXIX), «farra» (IV, V e *passim*), «sarra» (X, XV e *passim*) e «serra» (IV, X e *passim*),

centare i monosillabi nelle lettere stese per Brueghel), e su parola proparossitona in «giungerè» (XXVIII, anche qui poco leggibile).

⁴¹ Il cui uso, assieme a quello dell'accento, è stato incentivato nella stampa dalla collaborazione Bembo-Manuzio (cfr. NICOLETTA MARASCHIO, *Grafia e ortografia: evoluzione e codificazione*, in *Storia della lingua italiana*, I. I luoghi della codificazione, 1993, pp. 139-227: 179 e ARRIGO CASTELLANI, *Sulla formazione del sistema paragrafematico moderno*, in "Studi linguistici italiani", 21 [1995], pp. 3-47).

⁴² Si pensi ad esempio al caos che, nel Cinquecento, dominava le scritture di Castiglione, Pigafetta come anche le prime due edizioni del *Furioso* (cfr. BRUNO MIGLIORINI, *Note sulla grafia italiana del Rinascimento* [1955], in ID., *Saggi linguistici*, Firenze, Sansoni, 1957, pp. 197-225: 217).

«starra» (XVII e XXI) possono essere legati a condizionamenti prosodico-accentuali, come marcatura errata dell'ossitonia.⁴³

Un tratto caratteristico dell'italiano di Brueghel è la notevole incertezza nelle atone finali, specie *e* ed *o* tra loro interscambiate («diuinamento» LXVI, «facilmento» XVI, «finiro» III, «ornaro» LXVI, ecc.), incertezza che inevitabilmente incide anche sul sistema nominale e verbale, caratterizzati da una forte mescolanza e irregolarità dei morfemi d'uscita.

Oltre ai metaplasmi basati sul tentativo di regolarizzare i paradigmi nominali e aggettivali tramite l'adozione di maschili in *-o/-i* e femminili in *-a/-e* come «beicheiro» (XXVIII), «cardinalo» (X, XIX e *passim*), «conto» (X), «Mercanto» (V), «Mia consorta» (XXIII),⁴⁴ si contano frequenti maschili in *-e*, quindi «ane» (X, XIV, e *passim*; per *anno*), «arriue» (XI), «contente» (XXIV; per *contento* s.m.), «discomede» (XI) ecc., vicini a quelli che Petrolini chiamava «metaplasmi apparenti».⁴⁵ Anche il quadro delle terminazioni verbali è decisamente intricato, con esiti dall'aspetto idiosincratico. Limitandoci solo alla I p.s. dell'indicativo presente, s'incontrano uscite in *-e* e in *-i* per la I coniug., quindi «me troue» (I, VII), «me fede» (V, LXVI), «me vergoigni» (XIX, XXII), e per la II («voigle» IX, «non uoigli» XXIX e «non voigli» IX,

⁴³ Ricordando che fattori prosodici come struttura sillabica e dominio accentuale possono influenzare l'acquisizione del tratto di lunghezza da parte di un parlante di italiano L2. Cfr. STEFANIA GIANNINI - LIDIA COSTAMAGNA, *Acquisizione di categorie fonologiche e diffusione lessicale del mutamento linguistico: affinità strutturali*, in "Archivio Glottologico Italiano", 83 (1998), pp. 150-87: 157.

⁴⁴ Anche questo tratto contraddistintivo dell'italiano popolare.

⁴⁵ GIOVANNI PETROLINI, *Un esempio d'italiano non letterario del pieno Cinquecento*, in "Italia dialettale", 47 (1984), pp. 25-109: 33. Lo studioso rinveniva la stessa tipologia di scambi desinenziali, privi della ragione analogica che sta alla base dei metaplasmi dei maschili in *-e>-o* o dei femminili in *-e>-a*, nel diario del parroco di Berceto, Giorgio Franchi (XVI sec.).

XLVIII), che talvolta esce in *-a*: «schriua» (XXVII), «intenda» (XVII). Molto probabilmente si lega all'esigenza di semplificare il ricco paradigma verbale dell'italiano l'adozione frequente della III p.s. in luogo della I («Jo ha reciuta» X, «io deue» XXI, «io schriue» XII, ecc.), un tratto di morfo-sintassi tipico dell'interlingua meno avanzata e quasi regola nell'italiano di Brueghel per alcuni verbi come *finire*, *sperare*, *pregare* e *trovare*.

Alla non italoфонia dello scrivente si devono i dubbi riguardo al genere, che si traducono in metaplasmi reali («un collo» X, per *colla*, «il girlando» LXV, «del mio Miserio» LXV, «alla s^t officia» V, «questa tempa» XX, ecc.), e di fatto nuovamente apparenti quando il mutamento di desinenza non corrisponde a un effettivo cambio di genere (per esempio «la gratcio» XIV, «nostra bona intenciono» XIX, «grandis^{ma} fretto» XX, «un mesa fa» XXI, ecc.).

Alcuni tratti irregolari lasciano trapelare apporti alloglotti. *In primis* una serie di dittonghi anomali come *ai*, *ei*, *oi* che occorrono frequentemente, in posizione atona e tonica, prima di palatale («accompaigni» XX, «accompaignerano» XIX, «Maigio» XXIV, ecc.), cosa che porterebbe ad interpretare la *i* come semplice segno diacritico indebito. In alcuni casi, tuttavia, è evidente una forte affinità (ed è lecito chiedersi se le corrispondenze abbiano anche valore fonetico) con i dittonghi delle equivalenti forme francesi, come per «besoigni» (XXVIII; *besoin*), «faire» (X, XXIII), «fairle» (XXII), «fairre» (V, *fair*), «intaiglire» (X, *tailler*), «laissar» (XXI), «laissera» (XIX), «laisseremo» (XXII, *laisser*), «medaigli», «medaiglie» e «medaiglio» (V, VI, X, XI; *medaille*), «Meigllore» (XXIX, *meilleur*).

L'ipotesi di una matrice extra-italiana si fa più sicura per *ei* nella sillaba tonica di *disegno* («desseigne» X, «desseigni» XVI, «desseignio» XIX, «disseigni» XX, ecc.), se si pensa a *dessein*, italianismo indiretto

in neerlandese sin dal 1596 col significato originario di ‘scopo, progetto’ (<fr. *desseing*<it. *disegno*).⁴⁶

Quando *ei* compare al posto del dittongo *ie*<*ě* («beicheiro» XXVIII, «cheisa» XVI, «correiri» LXVI, «deici» LXIII, «Heir» LXV, «inseime» XIX, e via discorrendo), si potrebbe certo pensare a banale inversione di grafemi (che non giustificerebbe però l'*ei* della sillaba iniziale in «beicheiro»). Un'ipotesi suggestiva, che permetterebbe di spiegare l'intera gamma di occorrenze di *ai*, *ei* e *oi*, è che questi corrispondano alla rappresentazione grafica delle vocali lunghe del neerlandese *ā*, *ē* e *ō*. Nel medio neerlandese, infatti, la pronuncia delle vocali lunghe era resa di regola mediante una *e* aggiuntiva (per esempio *ā*>*ae*, *ō*>*oe*), ma a queste grafie si affiancarono anche altri tipi tra cui *ai*, *ei*, *oi*, *ai*.⁴⁷ In tal caso tutte le voci in cui *ei* figura al posto di *ie*, andrebbero concepite come varianti monotongate di tipo extra-toscano (quindi «bechero», «chesa», «correri», ecc.) con la *e* pronunciata lunga, alla fiamminga, da Brueghel. Il sostrato di riferimento dell'italiano di Brueghel è in effetti genericamente extra-toscano, palesato dai monotonghi come «bon» (I, X e *passim*), «bona» (II, V, XII e *passim*), «core» (XV, XXIII e *passim*), da voci prive di anafonesi quali «Comencera» (VI), «fiamengo» (V, VII, IX) e «fiamengi» (X), o con mantenimento di *e* protonica per esempio in «remandarle» (XVI) o nella preposizione *de*, privilegiata rispetto a *di* ecc. Alcuni tratti indirizzano più chiaramente verso un influsso milanese, o estesamente settentrionale, come i tipi «nisuno» (I,

⁴⁶ Il significato di ‘rappresentazione grafica, progetto architettonico’ venne molto dopo, a metà del XVII sec. Cfr. il *Woordenboek der Nederlandsche Taal*, online al sito <www.gtb.inl.nl> (consultato il 9 aprile 2018). Per le prime riprese di *disegno* e *disegnare* in Europa cfr. MOTOLESE, *L'italiano lingua delle arti*, pp. 48-49.

⁴⁷ Cfr. ADOLPHE VAN LOEY, *Middel nederlandse spraakkunst*, 2 voll., Wolters - Noordhoff, Groningen, 1976⁷ (I ed. 1949), II. *Klankleer*, §§ XV, 41, 49 e 76. La grammatica di Van Loey è disponibile online al sito <<http://www.dbnl.org>> (consultato il 9 aprile 2018).

X e *passim*) e «nisun» (X), le apocopi oltre i limiti tradizionali («detta oper» X, «auis» XV, «tornand» XXI, «soget» VI, «trop» XI, «tut» XI, ecc.), le varianti anaptittiche («alter» V, XVI; «Mader» LXVI, «pader» XVI, «quader» IV, V e *passim*; «quater» II, XI) e assibilate («amisi» I, XXVII; «cornisi» X, «piase» LXV, ecc.), varie sonorizzazioni («intrigato» XIII, «fatiga» XXIV, «segurta» XLVIII, «seguramento» XI). L'antifiorentinità della lingua di Brueghel non è naturalmente assoluta, moderata da dittonghi («fuoco» VII, VIII, e *passim*; «huomo» LXIV*, «nuoua» XIV, ecc.), voci anafonetice («famigli» XXI, «lingua» VII e «lingu» XXVI, «lunga» VIII, ecc.), dalla predilezione per l'articolo *il* e il condizionale in *-ei*. L'influsso della lingua madre giustifica senz'altro la *-s* di «tulipans» (IX, XII)⁴⁸ così come l'uso esclusivo della congiunzione *si* potrebbe derivare dall'interferenza del francese o tuttalpiù dello spagnolo.

Quanto all'architettura periodale del *mal scritto* di Brueghel, innanzitutto va premessa la difficoltà del lettore nello stabilire confini tra le proposizioni, dovuta allo «smarrimento interpuntorio»⁴⁹ che caratterizza i manoscritti, per abuso più che per carenza di segni. Punti e due punti in particolare compaiono in misura sovrabbondante:

⁴⁸ Nel neerlandese contemporaneo si ha la serie *tulp* s./*tulpen* pl., ma storicamente si sono alternate diverse forme quali *tulipa* s./*tulipans* pl. o *tulipan* s./*tulipans* pl. Molto rilevante che la parola *tulipano* trovi la sua prima testimonianza in italiano a metà Seicento (1643; MANLIO CORTELAZZO - PAOLO ZOLLI, *DELI: Dizionario etimologico della lingua italiana*, 5 voll., Bologna, Zanichelli, 1979-1988, s.v.).

⁴⁹ Di «smarrimento interpuntorio» parla Cortelazzo in merito alle scritture incolte e lo spiega come il «trasferimento del parlato sulla carta» che «provoca sempre un dramma latente, maggiormente sofferto da chi non domina il complesso meccanismo delle corrispondenze verbali scritte» (M. CORTELAZZO, *Avviamento critico allo studio della dialettologia italiana*, 3 voll., Pisa, Pacini, 1969-1972, III. *Lineamenti d'italiano popolare*, 1972, p. 119).

mandera a vs Jll^{m[6]} | per via de s:^fvergaini: un quadret delle grandese ordinario: finito con | gusto et piatcer: et spera d'auerhonor: l'istoria. e le deaceres con le corne copia peina d frutti in bratci. acompainniato con quater | putini: significandi: gli quatriellimenti. (II)

Il discorso di Brueghel, malgrado la segnalazione interpuntoria ambigua, riesce talvolta a concretarsi in periodi abbastanza ampi, con qualche inciso, e una seppur modica subordinazione, esemplificabile nell'incipit della lettera del 1° febbraio 1608 al cardinale:

Per la gra(cia) d'vs Jllsno ho hauuto ultimamente doi lettre per quale | entende che vs Jllsno habbia riceutto il quadro delli animali | il che mi allegro somamente che le habbia piaceutto e sodisfatto | Non mancho d'industriarme intorno al quadretto del compertemento | delli fiori nel quale secondo l'ordine d vs Jllsma accomodero dentro | una madona con un paiesetto. spero et credo che si alcuna opera | mia habbia piaceutto a vs Jlls^{ma} o dato gusto che questa habbia | da suportare tutte. (VIII)

L'andamento è comunque generalmente tachigrafico, procede cioè per blocchi separati, segno di una progettazione "singhiozzante". Si veda, per esempio, la successione per nuclei informativi isolati nell'*incipit* della lettera del 25 agosto 1606 (VI), più volte citata in questo contributo:

Con comodita del s^r: Herculi Bianco. mando a VS Jlls^{mo}. il quadro | deli fiori fatta tutti del natturel (I blocco) in detto quadro ho fatto | tanto quanto sapir farre. (II blocco) credo che non sia mai fatto tanti | raro et vario fiori finita con simila diligenza (III blocco) d'inuerna | far- | ra un belvedere (IV blocco) alcuni Colori arriueno apressa poca il | na- | tural. (V blocco) sotti i fiori ha fatta una Gioia con manefatura | de | medaiglie con rarita del maro (VI blocco) metta poi vs Jlls^{mo}. per Judi- | care si le fiori non passeno ori et gioii (VII blocco).

La coesione testuale è affidata a meccanismi elementari come la ripetizione, anche in sequenza, de *il quale* (spesso privo di articolo) o il ricorso ad elementi deittici tra i quali predomina il tipo burocratico *detto*, ricorrente in modo quasi ossessivo nelle lettere, anche a breve distanza («vs Jlls^{mo}. sarra maruaigliato in detta opera: Si piatceno^{ro} sigr io spera auer finito detto quader al primo Giunio» IV).⁵⁰ Si aggiungano formule di raccordo testuale come *con la prima comodità*, che in genere introduce l'annuncio dell'invio dei quadri («con la prima comodita serra inuiato un quadrettin d francesco snijders» XXXI*), *quanto importa* («quanto inporte lauelle. me son sqasi sodisfatto» XLVIII) e la locuzione (dal sapore vagamente burocratico) *per avviso*, che segnala la chiusura di una sequenza informativa («in doi anni non sera finita per auiso» XXIV, «detto fa per memoria per mio fanilli⁵¹ decasa. per auiso» XXVII). La difficoltà di pianificazione comporta costrutti anacolutici («gli seruitci che vs ferra a detto giouene: io ne tengera obliga» XI), o il mancato rispetto della *consecutio temporum* («si le risposta andae in lingua fiamen- go. io non restaro tanto. per respiondere» VII), errori che i casi di cor-

⁵⁰ Con significativa consonanza con l'uso dei semicolti milanesi del Seicento (cfr. S. MORGANA, *Lingua e dialetto nelle scritture di semicolti milanesi del '600*, in "Filologia moderna", 91[987], pp. 209-64: 254-55).

⁵¹ *Lapsus calami* per *famiglia*.

retto impiego del congiuntivo, nel periodo ipotetico («si non fusso questo grand freddo. de gia sarrebe consignato» VII) e non solo («sius desidero esser seruito in simile cosa. me dia le comission libramento» X), non contribuiscono a bilanciare.

Nel quadro linguistico appena dipinto, fanno però eccezione le lettere del 9 dicembre 1611 (XXX*), del 3 febbraio 1612 (XXXI*), del 15 giugno 1612 (XXXII*) e quella a Borromeo del 19 agosto 1622 (LXX*), nelle quali, pur essendo la grafia di Brueghel, si registrano una maggiore correttezza grammaticale e soprattutto una sintassi più disinibita e articolata al punto tale da far supporre un aiuto, se non proprio una dettatura esterna. Già Crivelli riteneva che per queste lettere la penna di Brueghel avesse seguito il dettato di Rubens o eventualmente copiato da sue minute,⁵² una possibilità che ritengo anch'io fondata soprattutto se si considera la presenza di alcuni "marchi di fabbrica" dell'italiano di Rubens tra i quali il più notevole è senz'altro il ricorso alla congiunzione *i*.⁵³

In tempi di manzoniani e manzonismo, Crivelli giudicava l'italiano di Brueghel ponendosi lungo l'asse tosco-fiorentino: «Resta pertanto già in chiaro che queste lettere del buon fiammingo non faranno crescere nemmen d'una pala né la farina né la crusca pel frullon là dell'Ar-

⁵² CRIVELLI, *Giovanni Brueghel pittor fiammingo*, pp. 187-88 e pp. 308-309.

⁵³ Iberismo tipico dell'epistolario italiano di Rubens. Cfr. RENZETTI, *La lingua delle lettere italiane di Rubens*, pp. 137-38. Anche per la lettera di Brueghel a Borromeo del 5 settembre 1621 (LXIV*) Crivelli dubita che sia «di tutta sua propria composizione» (CRIVELLI, *Giovanni Brueghel pittor fiammingo*, p. 274). Effettivamente, accanto alle solite incertezze nelle terminazioni vocaliche, ai mancati accordi di genere, si ha un impianto sintattico ben più sicuro e anche qui troviamo papabili spie di un intervento, o quanto meno di un suggerimento di Rubens, come il mantenimento di *-e* in «esquesitezza» o la geminata in «baccio» (cfr. RENZETTI, *La lingua delle lettere italiane di Rubens*, pp. 79-91).

no»,⁵⁴ ma al contempo, lasciando perdere l'Arno, rinveniva la schietta e «simpatica» autenticità comunicativa nascosta sotto le sgrammaticature del fiammingo:

Che parrebbe di sentirlo, di vederlo il buon Fiammingo, nella vivezza di suo pensiero, e in quell'ingorgo dell'esprimersi, brancicchiare, accapigliar si direbbe, la poca scorta di parole di cui può disporre: ma dire nondimeno tanto che basti e rivelare in quel istesso suo stento quasi più chiara e simpatica la verità, la gentilezza del suo sentire.⁵⁵

Anche in tempi recenti, c'è chi ha usato per l'italiano del pittore un attributo benevolo, quello di «simpaticissimo».⁵⁶ Effettivamente, messo da parte un concetto impressionistico come quello di simpatia, è senz'altro vero che le incertezze espressive conferiscono all'italiano di Brueghel un'impronta di genuina e vivace semplicità.

Chi scrive è un pittore raffinatissimo, stimato a livello internazionale, frequentatore di prestigiosi ambienti cortigiani, che sfoggia con i suoi interlocutori (fini conoscitori del mestiere pittorico) un ricco vocabolario artistico italiano, fatto alquanto prevedibile, visto che siamo nel momento di «massima espansione dell'italiano come lingua della comunicazione artistica in Europa»:⁵⁷ dai termini per designare le spe-

⁵⁴ CRIVELLI, *Giovanni Brueghel pittor fiammingo*, p. 8. Forse è per questo che, pur dichiarando di non aver aggiunto «niun tocco» alle lettere, fatta eccezione di qualche punto o virgola inserito «qua e là» per facilitare la comprensione, in realtà Crivelli interviene spesso sul dettato di Brueghel, correggendo errori di penna, separando le scrizioni unite, aggiustando scempie e geminate, ridistribuendo *ar/er* intertonici, di *el/i* in protonia ecc., per di più senza sistematicità e omogeneità d'intervento.

⁵⁵ Ivi, p. 9.

⁵⁶ NAVONI - ROCCA, *La Pinacoteca ambrosiana*, p. 110.

⁵⁷ MOTOLESE, *Italiano lingua delle arti*, p. 7. Per la diffusione del lessico artistico italiano in Europa oltre a Motolese cfr. quanto meno MARCO BIFFI, *Italianismi delle*

cifiche attività dell'artista (*dorare, ornare, ritoccare, ritrarre*), a quelli della tecnica esecutiva (*a olio, alla prima, al vivo, dal naturale*) compreso anche *chiaroscuro* («tiaer e scura» XVI), italianismo documentato nei dizionari storici del neerlandese solo nell'Ottocento,⁵⁸ ai nomi dei materiali e dei colori (*azzurro oltremarino, oro battuto in foglie o macinato*), fino ad espressioni fondamentali nell'estetica del tardo Cinquecento (*bizzarria, diligenza, invenzione, naturale e naturalezza*).

La tecnicità del discorso di Brueghel non è però mai accompagnata da una vera variazione di registro, poiché l'ago della bilancia diafasica pende sempre a favore della correntezza, per via dei deficit grammaticali del pittore. Si veda, come esempio, questo passo dalla lettera al Bianchi del 13 giugno 1608 (IX), in cui si entra nel merito della doratura delle cornici:

quant[o] inporto loro delli cornici e fatto comme se usa: in italia | et altri parti a oigni ornimento di quadri grandio et piccoli. non e | oro maginte: ma oro battuta in foigli. loro maginate. non e cosi | bello ne ancho durable: prima fatto con il pinello con colori | grasso a oglio maginato bene et fine at cio che loro sia lissi | et belle: noi habiamo un pittor qua che da su Giouentu in qua | non ha fatte altri. non sia altra pratico che diligenci et usanci | con una mane ferme: adorare sopra

arti, in *Italiano per il mondo. Banca, commerci, cultura, arti, tradizioni*, a cura di Giada Mattarucco, Firenze, Accademia della Crusca, 2012, pp. 52-71.

⁵⁸*Clairobcur*, mediato dal francese. Nello *Schilder-boek* di Van Mander (1604), debitore anche da un punto di vista linguistico delle *Vite* del Vasari, il termine era reso col calco *wit en swart* (cfr. MOTOLESE, *Italiano lingua delle arti*, p. 135, n. 57). Impossibile dare conto in questa sede dell'intera gamma di parole dell'arte dispiegata da Brueghel (con rese grafiche variegata) nelle sue lettere, né tanto meno approfondirne i contesti d'uso, e le eventuali riprese fuori d'Italia. Argomenti per i quali rimando alla mia tesi di dottorato e all'edizione commentata delle lettere bruegheliane, prossima alla pubblicazione, che sto curando per la collana "Studi ambrosiani di italianistica" della Biblioteca Ambrosiana.

leigni bisoigni metter | un collo prima at cio che il color del or non entra secka...

La voce tecnica si “mimetizza” nell’espressività colloquiale del discorso del fiammingo, come quando Brueghel assicura al Bianchi: «detta doi [sott. *quadri*]. con gli altri farra farre di cornici belli et io darra certa botte del pinello. che tornerane a millano transformate», usando di fatto il vasarismo *botte* per “colpi di pennello”, che avrà larga fortuna nella letteratura artistica italiana e spagnola (*borrones*) dell’età barocca.⁵⁹ L’incapacità di percorrere verso l’alto l’asse diafasico si palesa anche nei momenti di elogio dei propri quadri, che non sono mai conditi da un innalzamento di tono presumibilmente desiderato da Brueghel che, sprovvisto dei mezzi più appropriati per riuscirvi, ci tenta con aggettivi iperbolici («serrano de fiori fatta. grandio comme il natural [...] gli altri son s’tra ordinario» V), o servendosi di espressioni semplici e molto ripetitive per sottolineare l’unicità dei propri lavori: «credo che non e piu visto» (II, per *mai* visto), «vs Jll^{mo}. credo per certo che io non Habio mai fatto un quadro simili» (V), «credo che non sia mai fatto tanti raro et vario fiori» (VI), «io assegura vs desser il primo che io ha fatta in mia vita» (XXIX).

All’italiano di Brueghel mancano anche gli strumenti più acconci a frapporre tra il pensiero e la parola il filtro della diplomazia, quindi quando il pittore si sforza di farlo, specie in occasione delle lamentele col Bianchi per i pagamenti “magri” del cardinale, gli esiti possono essere alquanto goffi:

⁵⁹ Per indicare la pittura di macchia, con fare abbozzato. Cfr. LUIGI GRASSI - MARIO PEPE, *Dizionario di arte*, Torino, Utet, 1995, p. 115.

...ci bene | che il dinari per il quadre deperspettiua et s^tdaniele⁶⁰ non e
| comme io aspettaij non di mene io estimo il contento de su sigJll^{mo} |
piu che il dinari. in altre occasioni un giorno pager pui realmento | con
principo non besoinsi trattar misero. (XXVIII)

Da un lato, il pittore dice umilmente di dare più importanza alla soddisfazione del cardinale piuttosto che al suo denaro, ma con la lapidaria sentenza finale – per giunta sottolineata come *memento* dal pittore – pare autodefinirsi *principe* (dell'arte) al quale non si possono offrire pagamenti miseri. Se però si provasse a glossare l'espressione così: 'con un principe dell'altezza del cardinale Borromeo non si deve discutere di cose misere, meschine, come il denaro', si potrebbe allora escludere il palese peccato di immodestia dell'artista.

Insomma, l'italiano di Brueghel non è quello elegante diffusosi nell'élite europea del Rinascimento,⁶¹ come può essere quello di Rubens; è molto più rudimentale, di certo eclettico, attraversato da spinte endogene ed esogene e al contempo schietto e autentico nella sua grossolanità.

In tal senso, il *mal scritto* di Brueghel si avvicina a quella varietà d'italiano a metà strada tra dialetti parlati e lingua letteraria scritta, affermatasi almeno dal '500 e portata recentemente alla luce dagli storici della lingua.⁶² Un italiano certamente grezzo, in quanto libero dalle

⁶⁰ *Daniele nella fossa dei leoni* e *l'Interno della Cattedrale di Anversa* (sala VII, Pinacoteca Ambrosiana).

⁶¹ Sulla diffusione dell'italiano nelle corti europee del Cinquecento e Seicento cfr. N. MARASCHIO, *L'italiano parlato nell'Europa del Cinquecento* e ERIKA KANDUTH, *L'italiano lingua familiare e lingua ufficiale alla corte Imperiale nel Seicento*, in *Eteroglossia e plurilinguismo letterario*, a cura di Furio Brugnolo e Vincenzo Orioles, Roma, 2 voll., Il Calamo, 2002, I, pp. 51-69 e pp. 137-49.

⁶² In particolar modo da Bianconi e Bruni, per i cui lavori rimando al recentissimo lavoro di Enrico Testa, allineato alle loro posizioni: ENRICO TESTA, *L'italiano na-*

«formule della compostezza letteraria e dai parametri di un togato autocontrollo espressivo»,⁶³ rimasto di fatto “nascosto” perché più tipico della comunicazione orale, lasciando però traccia di sé nelle scritture pratiche di semicolti e non letterati, ma anche di stranieri sprovvisti di una solida formazione alle prese con l'italiano per finalità pratica.⁶⁴

Tra queste testimonianze, preziose per ricostruire le strategie comunicative messe in atto tra interlocutori di diversa provenienza in tempi di mancata unità linguistica, credo si possano accostare anche le lettere di Brueghel, artista di professione, ma chiaramente un “non artista della parola”, cimentatosi con la nostra lingua per necessità comunicativa e senza alcuna velleità letteraria.

scosto. Una storia linguistica e culturale, Torino, Einaudi, 2013, p. 3 (i lavori di Bianconi e Bruni sono citati dall'autore a p. 14, n. 14).

⁶³ Ivi, p. 3.

⁶⁴ Tra i documenti dell'italiano “nascosto”, Testa include anche le produzioni scritte di turcofoni e arabofoni privi di un'effettiva preparazione linguistico-culturale che hanno usato l'italiano come lingua diplomatica per le relazioni con l'Occidente tra XVI e XVII secolo. Cfr. TESTA, *L'italiano nascosto*, pp. 259-72, che recupera il lavoro di DANIELE BAGLIONI, *Lettere dall'Impero ottomano alla corte di Toscana (1577-1640). Un contributo alla conoscenza dell'italiano nel Levante*, in “Lingua e stile”, 36 (2011), pp. 3-70.

APPENDICE

Lettere di Jan Brueghel I conservate presso la Biblioteca Ambrosiana di Milano. In numero romano le lettere autografe, contrassegnate con asterisco quando è probabile una dettatura di Rubens:

- I. A Borromeo, 10 ottobre 1596, G 173 inf., c. 106r
- II. A Borromeo, 8 luglio 1605, G 194a inf., c. 60r
- III. A Borromeo, 27 gennaio 1606, G 195 inf., c. 2r
- IV. A Borromeo, 14 aprile 1606, G 251a inf., c. 228r
- V. A Borromeo, 17 giugno 1606, G 195 inf., c. 11r
- VI. A Borromeo, 25 agosto 1606, G 195 inf., c. 12r
- VII. Al Bianchi, 1° febbraio 1608, G 280 inf., c. 6r
- VIII. A Borromeo, 1° febbraio 1608, G 198bis inf., c. 239r
- IX. A Bianchi, 13 giugno 1608, G 280 inf., c. 7r
- X. A Bianchi, 1° agosto 1608, G 280 inf., c. 8r
- XI. A Bianchi, 26 settembre 1608, G 280 inf., c. 9r
- XII. A Borromeo, 26 settembre 1608, G 198bis inf., c. 258r
- XIII. A Bianchi, 12 dicembre 1608, G 280 inf., c. 10r
- XIV. A Bianchi, 6 febbraio 1609, G 280 inf., c. 11r
- XV. A Bianchi, 6 marzo 1609, G 280 inf., c. 13r
- XVI. A Borromeo, 6 marzo 1609, G 202a inf., c. 106r
- XVII. A Bianchi, 3 aprile 1609, G 280 inf., c. 14r
- 18. A Borromeo, 3 aprile 1609, G 202a inf., c. 91r. Firma autografa
- XIX. A Bianchi, 14 maggio 1609, G 280 inf., c. 15r
- XX. A Bianchi, 4 luglio 1609, G 280 inf., c. 16r
- XXI. A Bianchi, 27 agosto 1609, G 280 inf., c. 17r
- XXII. A Bianchi, 12 marzo 1610, G 280 inf., c. 18r
- XXIII. A Borromeo, 12 marzo 1610, G 203 inf., c. 20r
- XXIV. A Bianchi, 21 maggio 1610, G 280 inf., c. 19r
- 25. A Bianchi, 7 ottobre 1610, G 280 inf., c. 20r

- XXVI. A Bianchi, 11 marzo 1611, G 280 inf., c. 21r
XXVII. A Bianchi, 25 marzo 1611, G 280 inf., c. 23r
XXVIII. A Bianchi, 22 aprile 1611, G 280 inf., c. 24r
XXIX. A Bianchi, 10 giugno 1611, G 280 inf., c. 27v
XXX*. A Bianchi, 9 dicembre 1611, G 280 inf., c. 29v
XXXI*. A Bianchi, 3 febbraio 1612, G 280 inf., c. 30r
XXXII*. A Bianchi, 15 giugno 1612, G 280 inf., c. 31r
33. A Bianchi, 22 novembre 1612, G 280 inf., c. 33r. Firma, secondo
poscritto e indirizzo autografi
34. A Bianchi, 25 gennaio 1613, G 280 inf., c. 35r. Firma e indirizzo
autografi
35. Al Conte Giovanni Borromeo, 25 gennaio 1613, G 280 inf., c. 36r.
Firma e indirizzo autografi
36. A Bianchi, aprile 1613, G 280 inf., c. 38r
37. A Bianchi, 19 aprile 1613, G 280 inf., c. 40r
38. A Bianchi, 19 aprile 1613, G 280 inf., c. 42r
39. A Borromeo, 19 aprile 1613, G 215 inf., c. 38r
40. A Bianchi, 9 agosto 1613, G 280 inf., c. 43r. Firma autografa
41. A Bianchi, 31 ottobre 1614, G 280 inf., c. 44r. Firma autografa
42. A Bianchi, 24 dicembre 1614, G 280 inf., c. 46r-v
43. A Borromeo, 24 dicembre 1614, G 218 inf., c. 20r
44. A Bianchi, 13 febbraio 1615, G 280 inf., c. 48r
45. A Bianchi, 13 marzo 1616, G 280 inf., cc. 51r-52r
46. A Borromeo, 13 marzo 1616, G 253 inf., c. 340r
47. A Bianchi, 13 maggio 1616, G 280 inf., c. 55r-v
XLVIII. A Bianchi, 23 luglio 1616, G 280 inf., c. 50r
49. A Bianchi, 17 agosto 1616, G 280 inf., c. 57r
50. A Bianchi, 9 dicembre 1616, G 280 inf., c. 59r-v. Secondo poscrit-
to autografo
51. A Bianchi, 3 febbraio 1617, G 280 inf., c. 60r-v
52. A Bianchi, 15 giugno 1618, G 280 inf., c. 62r-v
53. A Bianchi, 12 ottobre 1618, G 280 inf., c. 64r

54. A Bianchi, 6 novembre 1618, G 280 inf., c. 66r-v. Postilla a margine autografa
55. A Bianchi, 15 marzo 1619, G 280 inf., c. 68r-v
56. A Bianchi, 10 maggio 1619, G 280 inf., c. 70r. Indirizzo autografo
57. A Bianchi, 31 maggio 1619, G 280 inf., c. 71r
58. A Bianchi, 6 dicembre 1619, G 280 inf., c. 72r-v
59. A Bianchi, 7 febbraio 1620, G 280 inf., c. 74r-v
60. A Bianchi, 4 giugno 1620, G 280 inf., c. 76r
61. A Bianchi, 26 novembre 1620, G 280 inf., c. 78r
62. A Bianchi, 23 marzo 1621, G 280 inf., c. 79r. Indirizzo, sottoscritta e firma autografi
- LXIII. A Bianchi, 5 settembre 1621, G 280 inf., c. 81r
- LXIV*. A Borromeo, 5 settembre 1621, G 231 inf., c. 131r
- LXV. A Bianchi, 29 ottobre 1621, G 280 inf., c. 83r
- LXVI. A Bianchi, 11 febbraio 1622, G 280 inf., c. 84r
67. A Bianchi, 7 maggio 1622, G 280 inf., c. 85r. Indirizzo e poscritto autografi
68. A Bianchi, 8 luglio 1622, G 280 inf., c. 86r-v
69. A Borromeo, 8 luglio 1622, G 234 inf., c. 1r
- LXX*. A Borromeo, 19 agosto 1622, G 235 inf., c. 385r
71. A Bianchi, 23 settembre 1622, G 280 inf., c. 89r
72. A Borromeo, 23 settembre 1622, G 234 inf., c. 435r
73. A Borromeo, 16 novembre 1622, G 236 inf., cc. 241r-242r
74. A Borromeo, 30 giugno 1623, G 280 inf., c. 2r. Firma autografa
75. A Borromeo, 7 dicembre 1623, G 280 inf., c. 4r. Firma autografa
76. A Bianchi, 17 maggio 1624, G 280 inf., c. 92r. Firma autografa
77. A Borromeo, 5 luglio 1624, G 243b inf., c. 383r. Firma autografa